

ある画家／詩人の人生

—ローベルト・ヴァルザー「ある画家の人生」における知覚の変容について—

木村 千恵

»Leben eines Malers« als Wahrnehmungsentwicklung eines Dichters
—Beziehung zwischen Malerei und Dichtung in Robert Walsers Schaffen—

KIMURA Chie

Abstract

Robert Walsers Werke empfangen verschiedene Anregungen von vielfachen Medien, wie Musik, Theater, Tanz usw. Seine Schaffensweise hängt stark vor allem mit der Malerei zusammen. Malen bedeutet für ihn Schreiben, und Schreiben Malen. Durch die in beiden Kunstformen zu findende Nachahmung der jeweils anderen Kunstform wies man früher auf die Ähnlichkeit zwischen beiden hin, wobei sie sich gleichzeitig in räumlicher und zeitlicher Hinsicht unterscheiden. Auch Walser selbst war sich dieser Differenz bewusst. Wie wirkt sich die Malerei dann auf sein schriftstellerisches Schaffen aus?

Diese Arbeit handelt sich um Walsers Novelle »Leben eines Malers«, die seinen Bruder Karl zum Modell hat. Einerseits stellt sie die Geschichte eines Jungens dar, andererseits beschreibt sie seine Gemälde, das heißt, sie enthält nicht nur eine malerische, sondern auch eine literarische Seite.

In dieser Arbeit werden die Struktur der Novelle und die Darstellungsweise der Gemälde analysiert. Daraus ergibt sich, dass diese Novelle nicht nur die Entwicklung des Helden, sondern auch die des Erzählers zum Thema hat. Aus dieser Novelle kann man den Veränderungsprozess in der Wahrnehmung des Erzählers ablesen: im Laufe der Geschichte wird seine Erfassungsweise der Dinge immer abstrakter, und die Landschaften in den Gemälden gewinnen für ihn eine größere Bedeutung als die Landschaft der realen Welt. Eine solche Wahrnehmungsveränderung des Erzählers zeigt gleichzeitig auch die von Walser selbst. Auf diese Wahrnehmungsweise gründet sich Walsers Schaffungsmethode, die sich in seinem späten Werk voll entfaltet.

Die Untersuchung führt zu dem Schluss, dass die Malerei bei Walsers Werken mit der Literatur keine Ähnlichkeit hat. Malerei ist für ihn der Rahmen, um die Welt zu erfassen, damit er die Dinge der Welt als den Stoff neu in seine Werke eingliedern kann. In seinem Schaffensprozess folgt nach der malerischen Wahrnehmung die des Schriftstellers. In der Novelle »Leben eines Malers« versuchte Walser, die Beziehung zwischen Malerei und Dichtung als ein Zusammenspiel von Brüdern auszudrücken.



目次

0. はじめに
1. 『湖の地方』における絵画という意識
2. 語り手の知覚経験としての画家の旅
3. 絵画描写にみられる認識構造の変遷
 - 3.1. 写実性から主観性へ
 - 3.2. 風景描写と絵画描写
 - 3.3. 画家の眼という枠組み
4. おわりに

0. はじめに

ローベルト・ヴァルザー (Robert Walser, 1878-1956) の作品は、他の文学作品のみならず音楽や演劇、舞踊など、さまざまな芸術ジャンルからの刺激を受けており、それらの要素が作品に複雑に入りこんでいる。なかでも、絵画は彼の詩作や散文の執筆にきわめて深く関わっている。ヴァルザー自身、他の芸術家の作品に対する批評や自らの作品の描写のなかで、文学と絵画の類似性を意識していた。たとえば、フラゴナールの《盗まれたキス》についての批評のなかでは、「フラゴナールは絵画的な語り手 (ein malender Erzähler) である」(SW20, 40) という独特の表現が用いられている。本来であれば画家と呼ぶべきところを、「物語の語り手」と呼びあわすことで、フラゴナールの絵画がもつ文学的な性質を強調しているのである。また、ある画家からの手紙という体裁をとる散文「旅の報告」(Reisebericht, 1915) のなかでも、「少し一息つかせてください、そして叙述すること (Schildern)、絵を描くこと (Malen)、執筆すること (Schreiben) を少し休ませてください」(SW7, 34) と語られる。こうしたことから、ヴァルザーが言葉による叙述と絵画による描写を親和性の高いものとして意識していることが確認できる。

文学と絵画の類似性は、歴史的には「模倣」という観点から論じられてきた。アリストテレスは詩や音楽、絵画などの芸術の性質を「模倣 (mimēsis)」と述べ、

ルネサンス期の絵画論や詩学では自然を模倣することが芸術の目的とされた。とはいえ、言葉と画像というメディアの性質からいえば、文学と絵画のあいだには根本的な差異が存在する。絵画は視覚的な類似性を物質的に提示するのに対して、文学は時間の流れのなかで読者や聴衆の想像力を活性化させることによって、像を具象化する¹。このように、詩と絵画の親近的な特質が強調されることもある一方で、それぞれの芸術形式の本来的な差異が前景化した語り方もされてきたのである。

ヴァルザーもまた、こうした文学と絵画の差異について自覚的であった。すでに初期の散文「ある画家」(Ein Maler, 1902) のなかでも、自然を描写するには絵画のほうが適しており、人間や世界について説明するには詩のほうが優れていると述べている。そして、「それぞれの芸術は、一方が他方とこんがらがってしまわないためにも、それぞれの境界をもっているべきだし、もっていなければならない」(SW1, 67) というように、あくまで詩と絵画は異なる特質をもつ表現方法であると語っている。したがって、ヴァルザーが文学と絵画を重ねあわせて語るとき、それは単に事物や自然を模倣するという観点から類似性が指摘されているわけではないだろう。ではヴァルザーにおいて、絵画は文学に対してどのような関わり方をしているのだろうか。

本稿では、ヴァルザーの意識における詩と絵画の関係を考察するために、ビール時代 (1913-1921) の短編小説「ある画家の人生」(Leben eines Malers, 1920) を取りあげる²。この作品は、ヴァルザーの兄である、画家カール・ヴァルザー (Karl Walser, 1877-1943) をモデルとした若者が成功するまでを描いており、カールの伝記的要素が取り入れられていると同時に、彼が実際に制作した絵画作品にも言及がなされている³。したがって、本作はひとりの人物についての物語という側面と、絵画作品を言語によって記述する描写としての側面を併せもつものと言える。本稿では「ある画家の人生」の描写としての側面に注目し、語り手が自然の風景や「画家」の絵画作品をどのように観察し、言葉によって表現しているのかを分析する。こうした

描写方法の変化を辿ることによって、自然や絵画に対する意識がどのように文学の創作に関わっているのかを明らかにする。

1. 『湖の地方』における絵画という意識

ヴァルザーの「ある画家の人生」を考察するにあたって、本作で行われた改稿について確認しておく必要がある。この作品は、1917年に雑誌『新ドイツ展望』(Neue Rundschau)に掲載され、1920年に作品集『湖の地方』(Seeland)に収められた短編小説である⁴。この作品集には、本作のほかに「旅の報告」(Reisebericht, 1915)、「自然研究」(Naturstudie, 1916)、「散歩」(Der Spaziergang, 1917)、「父の肖像」(Das Bild des Vaters, 1916)、「ハンス」(Hans, 1916)という計六篇の作品が収録されている。いずれの作品もすでに発表されていたものであるが、ヴァルザーは『湖の地方』の出版にあたって、すべての作品に手を加えている⁵。この改稿は、この短編集のテーマである散歩や絵画と密接に関わっていると考えられる。

ヴァルザーは、この作品集を絵画的なものとして構想していた。編集者に宛てた手紙では、『湖の地方』自体が絵画作品であるという主張がなされている。

正直に申しますと、なんといっても『湖の地方』には、まったく、あるいはちっとも、すなわちほんのわずかでも、挿絵はふさわしくないということを、わたしは確信しています。それは、作者がほとんど空白を残さなかったということではありません。言いかえれば、詩人はすでにこのなかで、自分の手で、羽ペンによって、すなわち言葉によって——絵を描き (malt)、挿絵をつけている (illustriert) からです。(Br, 126f.)⁶

むろん、ここで書かれていることを字義通りに受けとるわけにはいかないだろう。この文章は、この作品集の挿絵の有無をめぐって交わされた手紙の一部だからである。ヴァルザーはそれまで、兄カール・ヴァルザー

の描いたイラストをつけて出版するのを常としており、兄弟はある種の合作のようなかたちで創作を行っていた。出版者としても、すでにヨーロッパで著名な画家となっていたカールの挿絵をつけることによって、売上を見こんだようだ。しかし兄弟の仲が疎遠になったことから⁷、『湖の地方』の出版に際して、ヴァルザー自身はカールの挿絵の掲載を望んでいなかった。したがって上の手紙の主張は、挿絵を拒否するための単なる口実と考えることもできる。だが、ヴァルザーが自分自身の文章を絵画的であるというとき、そこには事実も含まれているのではないだろうか。以下に見るように二つの版を比較すれば、彼がどのような意識をもって書き換えたのか、その痕跡をたどることができるだろう。

「ある画家の人生」に見られる書き換えは、その絵画性を強調するように働いているようである⁸。第二版では、第一版と比べて情報量が削られ一文ごとに簡潔に書き改められており、おなじ作品集に収められた「散歩」と同様の方針で修正が行われていることがわかる⁹。なかでも、最も目を引くのは冒頭部分の変更である。

【第一版】

彼は歩きまわっていました、穏やかで、若くして聡明で、成熟していました。彼の物腰や顔つきは冒険的で深みのある精神を、風変わりな夢見がちな性格を示していました。彼は若く、職業訓練も受けておらず、貧しく、そして世界は広大だったのです。彼は若い頃、淋しい屋根裏部屋で、兄が乱雑なベッドに寝そべって煙草を吹かしている横で、ひとりの騎士の絵を描きました。とある好事家の紳士がその絵を気に入り、20フランで買ったのですが、こうすることでおかた、若き芸術家が永遠に感動に満ちた恩義を感じ続けることになるだろうと思いこんでいたのでしょう。しかし20フランというのは、ご周知のように、ひどく冷淡で思いやりのない世界の陰しく困難な道のりを超えていかなければならない才能に対し

ては、あまりにも少なすぎる援助ではありませんか。軽く頭をもたげて、青年は自らの道を進みました、彼はいわば不安と憂いに満ちた眼をしていて、まるで彼は空想のなかに、自分を待ち受けているあらゆる厄介なものを見ているかのようでした。若者には、厄介なことがいろいろと待ち受けているものですが、全ての青年がこの男、つまりわたしがその人生について書いている青年のように、繊細な感受性をもっているわけではありません。繊細さというのは、別のものが気づかないことに気がつくもので、打撃というのは、粗野な人間に向けられたものではないのです。繊細さは若き画家の特徴であり、彼は一枚の騎士の絵によって、永遠にこのことを感謝しなければならないという要求のもとに、20 フランを手に入れたのでした。(KRW, 9)

【第二版】

若い頃に、彼は屋根裏部屋に座ってひとりの騎士の絵を描きました。その絵をとある好事家の紳士が20 フランで買ったのですが、こうすることで若き才能を大いに勇気づけたいと思ったのでしょう。しかし20 フランというのは、芸術家になろうとしている貧乏な若い青年にとってさえも、非常に微々たる支援のように思われました。そんなわずかばかりの援助では、恩義を感じ続けることもできやしません。この場合は微笑みくらいが妥当なところでしょう。

世界は険しい道や困難が多く、冷酷さや非情に満ちていて、そしてその青年は貧しかったのです。彼は穏やかに歩み、早くからすでに聡明で成熟しているようでした。彼の相貌や振舞いは、深いものや冒険的なものを仄めかし、奇妙な魂を残し、夢見るような性格を予感させました。彼はまだ未熟で、これからゆっくりと自分自身の道を切り拓いてゆかなければならないでしょう。彼は軽く頭をもたげていました。両目には、あらゆる出来事に対する不安のような、厄介なものがつねに

備わっていて、若者を待ち受けていたのですが、彼はそれらをほのかに予感するのみでした。繊細さというのは、粗野な人間が遠くからであろうと近くからであろうと気づかず、認識しないような気配を素早く強烈に察知するものです。繊細さはわれわれの若き画家の特徴なのです。(SW7, 7)

このふたつの冒頭箇所は、それぞれ異なった印象を読者に与えるものとなっている。第一版では、はじめに「画家」の容貌と性質が解説されたのち、彼が若い頃に描いた騎士の絵のエピソードが語られるのに対して、第二版では、騎士の絵の話が最初に示されている。第一版のはじめの三文は、「画家」の外見的特徴を述べているとはいえ、彼の性格を記述することを目的としており、読者のなかでは彼についての抽象的なイメージが形成されることになる。これに対して、第二版では具体的なエピソードが優先されており、その語り方は人が絵画を目にする際の認識過程に似せられている。文学とは異なり、絵画では一瞬のうちに像（イメージ）が出現し、見る者は自由に好きな順序でそれを「読む」という知覚のプロセスを経る¹⁰。このエピソードでも、はじめに「彼」、屋根裏部屋、騎士の絵というように、この場面を構成する要素が一度に示され、その後「画家」の性質や彼の置かれている状況が詳細に語られる。したがって、第二版の冒頭の一文を読む読者は、まさに絵画を目にしたときのように、若き「画家」が騎士の絵を描いている場面の全体像を想像し、その後、彼の性質について細かく理解してゆくことになるのである。それゆえ、この改稿では視覚的効果を引き出すための軌道修正が試みられているといえるのである。

第二の変更点は、語り手に関わるものである。本作の語り手は物語世界の外側から主人公「画家」の物語を語り、彼を取り巻く風景を描写し、ときおり解説を差しはさむ。こうした特徴は第一版と第二版ともに変わらないが、改稿によって語り手の存在がやや後退することになった。第一版では、「わたしがその人生について書いている青年のように」(KRW, 9)や「わ

たしの研究、あるいは短編小説は終わりに近づいています。」(KRW, 32)といった、語っている「わたし」の存在が前景化する言説が含まれていた。これに対して、第二版では語り手の呼称が「われわれ」という曖昧な代名詞に統一され、自己言及的言説は削除されている。これもまた、小説的特質の強い要素を削除し、絵画的な印象を引きだすための修正である。「わたし」という語が語り手の存在を強調するのに対し、「われわれ」という語が用いられるときには、語り手と読者の両方が名指される。これによって、語り手と読者が同じ視点に立つことになり、読者は語り手が提示する時間的プロセスにしたがって人物像や風景像を思い描くようになるのである。

さらに三つ目の変更点は、段落分けの方法である。第一版では文章が比較的長いまとまりとして執筆されているのに対して、第二版では場面ごとの切れ目にしたがって分けられる傾向がある。冒頭の段落について言えば、第一版では騎士の絵を売るエピソードに続いて、若き「画家」の繊細な性格と芸術家の道がどれほど困難であるかということが同じの段落のなかで語られていた。それに対して第二版では、騎士の絵についてのエピソードと若き「画家」の苦難についての解説がそれぞれ独立した段落となっている。そこには、ひとつの話題につき、ひとつの段落に収めようという意識を確認することができる。これによって、本作ではいくつかの視覚的な場面が次々と示されることになり、読者には一連の絵画作品のような印象が与えられることになるのである。

このように、ヴァルザーは「ある画家の人生」を『湖の地方』に収めるにあたって、言語による表現を視覚的な認識過程に近づけるために、意図的に書き換えを行なっていることがわかる。しかし、小説的な語りを絵画的な表現に近づけることにはどのような意義があるのだろうか。

2. 語り手の知覚経験としての画家の旅

本作の書き換えには、物語を語る状況そのものを語

る言説の削除も含まれているが、第二版においても、語り手の存在が意識されていることには変わらない。「画家」の置かれている状況を説明するためにアイロニカルな表現を用いたり、語り手が自分の判断を述べたりするなど、語り手の存在感は失われていない。この顕在化した語り手は、本作に色濃く投影されている伝記的要素についても意識的である。

青年時代のカールについて語るためには、非常に親密で互いの創作に影響を与えあった弟、すなわちヴァルザー自身についても言及せざるをえなかったようだ。実際にヴァルザーは、登場人物や、絵の題材としてこの作品に登場する。むろん、それらの人物と語り手との関係が直接的に示されることはないが、彼らについて言及する際には、そのモデルをほのめかすような語り口がとられているのである。

さらに次の絵は《アルプスの景色》といい、[...]。このすてきな絵の中央には、モミの木の下に、またもや至極残念なことに、どうやら見たところ、夢見がちでのもんぴり屋のものぐさ太郎氏という、ひとりの腕白小僧、あるいはのらくらが寝そべっているようでした。[...] こいつは無精なやつに違いありません！ 彼は詩人のようなものでしょうか？ そうではありませんように。[...] (SW7, 23)

ここで話題となっている絵画《アルプスの景色》(Aussicht auf die Alpen, 1899) は、カールが弟ヴァルザーを描いた作品である。本作の語り手は、この絵に描かれている人物を客体として語り、あたかも無関係であるかのように振る舞っている。だが、この絵のなかの人物に向けられた言葉はやや過剰で、滑稽な印象を含んでおり、自分自身の肖像画について語ることに対する、ある種の気恥ずかしさのようなものが読みとれる。それゆえ、語り手と絵のなかの人物との結びつきが示唆されていることがわかるのである。また、こうした言葉の調子は、「彼は詩人のようなものでしょうか？ そうではありませんように。」という言葉に

も表れている。語り手が絵のなかの人物と自分自身を無関係であるかのように装いつつ、両者の同一性を仄めかしているように、詩人あってほしくないと願う発言には、暗にこの人物が詩人であるということが示されているのである。こうしたことから、この絵の人物は語り手自身であり、詩人でもあるといえるのだ。

同様の表現は、「画家」の弟に対しても用いられている。田舎町で壁画装飾の仕事をしていた「画家」のもとに「ひとりの人物」が訪ねてくる場面でも、独特の表現がなされている。

敏捷な脚をもったひとりの人物、すなわち彼の弟が、ある日、最高度の熱意を抱いて、つまり嵐のなかを、この画家がどんな風に生活しているのか確認するために、駆けつけてきたのでした。(SW7, 10)

実際に、ヴァルザーは歩くことを非常に好んだのだが、こうした事実を知らずとも、彼の作品には頻繁に散歩や徒歩旅行が描かれていることから、ここで登場する「敏捷な脚をもったひとりの人物」というのがヴァルザーの作品の特徴に非常に似通っていることは読者にも検討がつくだろう。さらに語り手は、間を置かず「すなわち彼の弟」と語りなおしている。これによって、この人物が誰なのかということが強調され、読者にはこの人物がヴァルザー本人を指しているということが容易に推測できるようになるのである。つまり、ここでは「弟」というのがヴァルザー自身を指していることが暗示されているのである。

以上のように、絵の中の人物や「弟」に対して過剰な説明を付与し、読者の注意を向けさせることによって、語り手自身や登場人物と伝記的事実との符号を読者に示唆している。つまり本作では、語り手と「詩人」、「弟」と経験的作者ヴァルザーが密接に結びついており、これらの人物を切り離して考えることは困難である。このことは、本作の描写や構造を考えるうえで重要な意味をもつ。主人公の「画家」を取り巻く世界の風景や彼の絵画作品が描写されるとき、それらの

事物を認識する主体が問題となるからである。

「画家」と「弟」が連れ立って徒歩旅行に出かける場面では、彼らがともに目にした風景が詳細に語られる。ここで興味深いのは、この兄弟を呼びあわすのに「両者 (beide)」や「彼らに (ihnen)」という表現が用いられている点である。「画家」と「弟」という、ひとりひとりの区別はなく、両者がひとつにまとめられているのである。

ふたりはすぐさま、一月の徒歩旅行を試み、好ましく神秘的に満ちた高貴なる冬を、これまでには決してなかったくらい知ることができました。優美な丘陵と優美な木々は、用心深く、少年期のように柔らかい雪で覆われていました。[…]言うまでもなく、ふたりの友人、あるいは兄弟は空想や夢と戯れました。暗くなると、世界は彼らにとって圧倒的なほど美しく、重大で、偉大に思われたのでした。(SW7, 10f.)[下線による強調はすべて筆者による。]

「画家」と「弟」は同じ風景を見て、同じように空想をふくらませ、同じように感慨にふける。ここから、徒歩旅行における兄弟の経験には差異がなく、同一のものとなみなされていることがわかる。つまり、この場面の「画家」の知覚経験は、「弟」の知覚経験でもあるのだ。ここで注意すべきは、本作が顕在化した語り手によって語られているという点である。語り手は「画家」の人生を語るなかで、彼の知覚経験を辿ってゆくが、これは「画家」の後を追ひ、彼と経験を共有する「弟」と重なりあう。つまり、語り手もまた「画家」に連れ立つ存在といえるのである。

このようにしてみると、本作には単にカールだけではなく、ヴァルザー自身も意識的に書きこまれていることがわかる。ヴァルザーをモデルとした「弟」が、「画家」の徒歩旅行に付き添うように、主人公の人生には、それを語る語り手が寄り添っている。要するに、内容のみを見れば本作は「画家」の若い頃から成功するまでを描いたある種の教養小説的作品のように

も見えるが、実はここに「詩人」であり、語り手でもある「わたし」の物語が隠されているのである。

3. 絵画描写にみられる認識構造の変化

本作では、主人公である「画家」の経験が、「画家の弟」や「詩人」としての性質を兼ね備えた語り手を通して語られる。したがって本作は、「画家」とともに、語り手である「詩人」の知覚の発展プロセスを描いた作品としても読むことができる。そして、このプロセスは構造化されたかたちで語られているのである。

描写に着目すれば、本作は大きく三つの部分に分けることができる。あちこち遍歴する「画家」と彼を取り巻く自然を描写する前半、絵画描写のスタイルに転換が起こる中盤、「画家」の作品についての描写が列挙される後半である。つまり、「画家」の成長にしたがって、語り手が描写する風景や絵画のあり方も変化していくのである。この流れのなかには、二つの特徴を見出すことができる。ひとつは、絵画作品についての描写が客観的なものから主観的なものへと変化していくという点であり、もうひとつは、風景描写と絵画描写の逆転が生じるという点である。

3.1. 写実性から主観性へ

本作の前半では、「画家」が行く先々で目にした光景が詳細に語られる。この部分の特徴は、「画家」を取り巻く風景が非常に素朴なかたちで描写されるということである。たとえば、一番初めに語られるスケッチの様子についての箇所では、さまざまな対象されている。

彼はあちこちに出没し、勇敢に困難を切り抜け、いろいろな手法で小さな風景や花盛りの木々の生えた山腹の牧草地を、雨や雪や太陽を、秋、夏、冬、嵐の起こる風変わりや思想豊かな春を、雨模様の緑のなかに花咲く一本の桜の木を、真昼の熱さのなかにたたずむ農家、暗い森や溪谷の緑に隠れた

ところで飛沫をあげて流れる山の小川、黄色く太陽に照らされた山壁（ヴォージュ山地）、そしてまた花でいっぱいの牧草地や、みずみずしくほのかに幸福で楽しげに月の光にきらめく菜園を描きました。ある種の美術学校のように、彼はモデルを見ながら子どもや男性や女性の身体をスケッチしました。自然と絵画は彼にとって永遠だったのです。（SW7, 7f.）

こうした描写は、少年時代の「画家」が描いた作品の特徴を反映したものであろう¹¹。若き「画家」がさまざまな対象を観察し、絵に描いていく様子というのは、「ある種の美術学校のように」な、「モデルを見ながら」行われているもので、対象を客観的に写しとることが目指されていた。それゆえ語り手による描写も、主観性を含んだ形容表現をあまり用いず、事物に即した素朴な表現がなされているのである。

だが「画家」を取り巻く風景描写は、彼の描く絵画の特徴に呼応するように徐々に変化していく。すでに早い段階で、「画家」の作品には彼の性質や気分が投影されるようになっている。

彼はとある街で自分の生業にますます打ち込んでいましたが、ここには描くのびったりの、十一月の夕暮れのなかに小さな家々がたたずむ優美で暗い郊外があり、輝かしいものというよりは誠実で陰鬱な種類の詩情が、明るい喜びというよりはむしろ悲嘆や侘しさといったものがありました。しかし、芸術家なる者にとって、悲嘆というのは、悲嘆であると同時に大いなる喜びでもありうるものです。遠くから描くもの、スケッチするものは、霧のかかった銀黄色の色合いに包まれた墓や、熱っぽい秋の木の葉、いわゆる死の美しさ、真剣さの魅力や心地よさなどです。すでにこの画家の鞆は、習作でいっぱいでした。（SW7, 10）

「画家」の描く作品は、自然の模倣としての写実的なスケッチから、内面性の表現へと移行しつつある。こ

の街のさまざまな事物は陰鬱なたたずまいを見せているが、語り手がそれを「画家」の心情と合わせて述べているように、それは対象にもともと備わっていた性質というよりは、この時期の「画家」の内面を反映したものといえる。つまり、「画家」が認識した街の風景や事物は、彼の内的心情と結びついたかたちで作品に表されており、語り手もこうした特質を読みとっている。それゆえ、語り手によって挙げられているスケッチの題材も、「霧のかかった銀黄色の色合いに包まれた墓」、「熱っぽい秋の木の葉」といった比較的具体的な事物から、「死の美しさ」や「真剣さの魅力や心地よさ」といった抽象的なものへと移り変わってゆくのである。

絵画作品の描写は、「画家」の画風の変化にともなっていて、さらに主観的あるいは抽象的な表現へと向かってゆくことになる。たとえば、カールの《窓辺で》【図2】という作品をもとにして書かれた箇所では、もはや語り手の関心は窓や花といった、絵に描かれている具体的な事物には向いていないことがわかる。

また、カーテンの長く垂れた窓と鉢植えの花が描かれました。それはほのかに青白く輝く、才気に満ちあふれた独特の作品で、それはあたかも色彩が高貴な精神を通して満たされているかのようであり、対象はそれほど描かれず、むしろ魂そのものが描かれているかのようでもありました、[…]
(SW7, 19)

語り手がこの絵から読みとっているのは、精神性や魂という内面的な部分である。カールによる絵画を参照するならば、この絵では、花や葉、窓枠などがデフォルメされた線によってかたどられており、抽象的とまではいえないものの、写実性から離れつつある表現が試みられていることがうかがえる。「対象はそれほど描かれず」という表現からは、語り手もこうした変化を察知していることが読みとれる。そして語り手も、描かれた事物の外形的な部分よりも、そこに現れてい

る「高貴な精神」や「魂」などの内面性へと目を向けるようになるのである。

そしてつづく箇所からは、絵に描かれた対象がもはや、描き手である「画家」からも離れ、独立した存在となっていることがわかる。

[…] それはつまり、印象や詩作的で物語的な要素といったものが描かれたものであり、この絵の裏で何か意味深長なことが起こっているかのようであり、あるいは描かれた対象が絵のなかで、完全に自立的で意味深く、感受性の強い波乱に満ちた生を送っているかのようでもありました。描かれた事物は実際に夢を見たり、何気なく笑ったり、独りごとを言ったり、嘆き悲しんだりできるのです。(SW7, 19)

ここでは、無生物であるはずの物さえ擬人化されたり、絵画という静止的であるはずのものから時間性や物語性が引きだれたりしている¹²。こうした現象は、語り手の主観性が拡大したことによるものである。描かれた対象は語り手のなかでいったん捉えなおされ、新たな意味づけを付与されて語られるが、「画家」の画風にともなっていて、語り手も客観的な事実よりも自分自身の解釈や想像を重視するようになる。そしてついには、語り手は「画家」の作品を写實的に描写することをやめ、「画家」の手からも離れた空想的な叙述を展開するようになるのである。

以上のように、本作では「画家」の絵が写實的な表現から離脱してゆくにつれて、語り手による描写も変化していくさまが描かれている。「画家」と語り手はともに、対象を素朴に捉えるのではなく、主観的な解釈や心情を交えた表現を行うようになってゆく。ここに、「画家」の成長に重ねあわされた語り手の知覚の発展を見てとることができる。語り手あるいは「詩人」は「画家」に寄り添って旅をし、その絵画を観察することを通して、外界の事物を捉える方法を学んでいったのである。

3.2. 風景描写と絵画描写

本作における描写の変遷のもうひとつの特徴は、風景と絵画の関係が変化してゆくという点である。若き日の「画家」は頻繁にスケッチ旅行を行っており、たいていの場合、滞在先や季節の移り変わりが段落の節目となっている。それゆえ、前半部分では風景描写が中心となって物語が進行する。

春になりました。通りを突きぬけて、心を打つような何かが、色彩であると同時に響きでもある何か、風であると同時に香りでもある何かが通りました。ときには明るく、ときには暗くなりました。夕方や夜はおとぎ話のようでした。青空が優美に大地の上に丸天井のようにかかりました。婦人たちや子どもたちは目を見開きました。春の朝には、まだ冷たい霜が魅力的な牧草地の上に降りていました。その画家は、街の近くの山の上にある一軒の農家で、慎ましかで、それでいて素敵な部屋を借りていました。カーテンで飾られたものの悲しい窓のすぐそばには、モミの木々がありました。小さく快適な居間はとても暖かく、とても居心地がよかったのでした。ここで数多くの作品が、明るい朝や森の一部などが、形づくられ、描きだされたのでした。(SW7, 11f.)

前節でも述べたように、青年時代の「画家」のスケッチが具体的にされることはない。それは、自然の風景が前提にあり、それを模倣するというかたちで絵画作品が制作されているからである。「画家」の絵画が自然に依拠しているのであれば、自然を描写することがそのまま「画家」のスケッチしたものを描くことになるため、絵画そのものを叙述する必要はほとんどないのである。したがって、上の引用のように風景描写が大部分を占めることになるのだ。

だが、こうした風景描写と絵画描写の関係は、「画家」の作風の移り変わりにともなって変化していく。具体的な絵画作品についての言及が登場するように

なってからは、この風景描写の優勢が崩れ、絵画描写が風景描写に取って代わるのである。本作で「画家」の絵画がはじめて具体的なかたちで描写されるのが、以下のブドウ畑の絵である。

秋になると、彼はとある感じのいい丘陵地、すなわち心惹きつけられるような可愛らしい小さな街に移り、そこで懸命に努力しました。ここで愛らしく柔らかいブドウ畑の絵が生まれたのでした、フォルムと色彩は軽やかで霞がかかっている、描いたというよりは、むしろほとんど夢見て作り出したといったほうがよく、ブドウの畑のなかには住み心地のよい小さなブドウ農家がいくつか建っていて、高台の上には重苦しい森の縁が広がっていました。それから、夕暮れのように暗く、緑のモミの木々を背景にもたれかかっている褐色の木材置き場。同じように、幽霊のように白く繊細な窓のカーテンやその他のものすべての背後には、黄昏の景色。スケッチをする手はより丁寧に、より慎重になっていきました。ある種の若々しい疲労が、絵にかすかな諦念の気配を与えていたのでした。(SW7, 12)

この絵画描写は、「絵」や「フォルム」、「色彩」などの言葉がなければ、風景描写と区別がつかないかもしれない。だが、この箇所は語り手にとって重要な転換点である。これまでは、「画家」がどのように外界から刺激を受け、絵画を制作していったかが描かれてきた。だがこれ以降は、「画家」が作りだした絵画を通して、彼を取り巻く世界が語られるようになっていく。もはや、「画家」の物語のなかに絵画が位置づけられるのではなく、絵画こそが物語を生みだしていく要素になるのである。

本作のなかで、それをもっとも顕著に実践したのが、終盤で「画家」の作品を次々と列挙する箇所であろう。ここでは、物語のクライマックスの直前であるにもかかわらず、「画家」本人の人生とはあまり関係がないように見える絵画描写が前面に押しだされ、「画

家」の物語は完全に背後に退いてしまう。

「森」という絵が生まれました。静かな銀色の光によって照らされたモミの木の梢の上では、実に奇妙でまじめくさった半月が輝いています。空はほとんど暗い、黄色の混じる夕焼けのなかを漂っています。

さらに、苔生した岩の上に座っている、空想的な衣服を着た詩人が描かれました。あたりは、ぐると緑の森で囲まれています。きれいな道では、一組の恋人たちがゆっくりと下り坂を進んでいて、次第に遠ざかってゆきます。

さらに、「夢」と名づけられた絵がある。夜の作品あるいは橋の作品といったもので、そのなかではガスか電気のランプが奇妙な印象を与えています。さらに別の小さな夜、というか夕べの絵画には、白い服を着た女性が描かれていて、上品な、いわゆるスペイン風バルコニーに立っています。彼女は腕に小さな犬を抱いているのです。明るい人影のすぐ下では、夕闇の魔法のなかで美しくきらめくニワトコの茂みが広がっています。また、沈みゆく光によって、近代的な通りの高い屋根が黄金に息づいているのも見ます。

繊細な鉛筆画「病の女」も言及されたがっています。それにくわえて、「別れ」という一枚の絵も。ここには幽霊のような筆致で、指さした手が果てしない空中から垂れさがっていて、まるでこの世があゝの世に、無限が有限に、ふたつのわかりあえないものたちが、互いに別れを告げなければならぬかのような様子でした。(SW7, 29f.)

ここで言及される六点の絵画は、現存するカールの作品に照らしてみても、制作年代順に挙げられているわけではなく、恣意的に並べられているかのように見える。しかしこの箇所には、語り手が絵画を「読む」プロセスが叙述されている。彼は上下左右、全体あるいは細部へと視線を動かし、次の作品の描写へと移る。語り手の視線は、《森》【図3】に描かれたモミの木の

緑から《弟の肖像》【図4】の苔や森へと移り、この絵の小道をゆく女性の姿から《夢》【図5】の橋を渡る女性へ、そしてこの夜の情景から夕暮れを描いた《バルコニーの女性》【図6】へ、さらにこの白い服の女性像は《病の女》【図7】を経て、死のイメージをもつ《別れ》へと帰着する。このようにカールの絵画は、連携するイメージの繋がりによって配置されているのである。さらにこれらの絵画描写は、「画家」と美しい女性がキスをするという、恋愛の一場面を描いた短い段落へと繋がる。つまり、こうして並べられた絵画は互いにゆるやかに結びつき、クライマックスのエピソードへと至るための情動的な起伏を作りだしているのである。このように、さまざまな絵画作品の描写によって生み出される流れにこそ、「画家」の人生が表れているのである。

絵を描くことと人生は、分かちがたいものであるかのように結びついていました。彼の絵画はまさしく彼のように生きており、彼もまた自分の絵画のような人生を送っていました。(SW7, 21)

「画家」にとって絵画は人生そのものであるというこの言葉は、彼がいかに絵画に身をささげてきたかを示すものである。だが、本作の語り手に着目している今、この文章を語り手の立場へと移しかえるならば、「画家」の絵画を語るということが、そのまま「画家」の人生を語ることを意味する。実際に、本作ではカールの作品の集成によって「画家」の人生が語られている。つまり絵画とは「画家」の人生の一断片であり、それらを再構成することによって「画家」の物語が形成されているのである。

こうして、本作は「画家」と彼を取り巻く外的現実をそのまま叙述するものではなく、外界の事物は「画家」によって認識され、描かれ、語り手によって認識され、語られる。その過程で、対象は幾重にも抽象化され、主観性を付与されることになる。このような変化を経て、物語というのは、客観性や現実性に基づいたものではなく、語り手が対象に解釈や空想

を付け加え、再構成することによって作りだされるものになっていくのである。

3.3. 画家の眼という枠組み

断片を再構成することによって新たな物語を作るというのは、ヴァルザーに特徴的な創作技法である。だが、中編小説「散歩」(Der Spaziergang, 1917)や長編小説『盗賊』(Der Räuber, 1925)などに見られるように、物語の素材となる断片は絵画に限ったものではなく、実在の人物や手紙、文学作品、音楽など、さまざまな事物が取り入れられているのである。こうした創作方法を可能としたのは、「ある画家の人生」で描かれているような知覚の転換である。

前節で見たようにこの作品には、現実の風景が絵画として描かれ、さらにその絵画が物語の構成要素となるというプロセスがあった。これと同じ構造の創作プロセスがヴァルザーの他の作品にも表れている。本作の翌年に書かれ、同じく『湖の地方』に収められた「散歩」には、創作をめぐる言説のなかで風景と絵画が重ねあわされる箇所がある。

わたしはなんと新しい、これまでに聞いたこともないものを見て、発見したのでしょうか。おやおや、まさに先ほど述べた、非常に愛らしい装飾品店であり、ブティックなのでした。

[…]

「こうしたことすべてを」と、わたしはかたく決意しました。「近いうちに、ひとつの作品、というか空想小説のようなものを書き入れましょう。その作品には、『散歩』という題名をつけることになるでしょう。[…]

愛らしくすてきな帽子に付けられた羽飾りやリボンや造りものの花や果物は、わたしには懐かしい自然そのものと同じくらい心惹かれるもので、その自然は緑やその他の暖かい色彩によって、人工の色や幻想的な形を囲んでいて、したがって、この装飾品店はまさに、一枚の魅力的な絵画であ

るかのようでした。(SW7, 100)

ここから、作家ヴァルザーがどのようにして外界の事物を自身の作品に組みこんでいたのかがわかる。主人公は目の前の事物を自分の作品に書き入れようと思い立った後、一度は素朴に知覚した対象を、「絵画であるかのよう (als sei)」に捉えなおしている。つまり外界の事物は、主人公の意図的なまなざしによって絵画として認識され、小説を構成する重要な一場面へと変化するのである。このように、現実の光景は絵画という枠組みを通して認識されることで、文学作品の素材となるのである。

「ある画家の人生」で描かれたのは、こうした外界の事物を認識する際の枠組みを形成してゆく過程である。語り手は、「画家」の絵画を語ることによって、「画家」が目にし、絵画に描いた風景を自らの知覚経験としてなぞってゆく。つまり「画家」の画風の変化に並行して、語り手の知覚も外界の事物を写實的に捉えるという素朴なものから、主観的・抽象的なものへと変化してゆくのである。こうした現実性や客観性から離れてゆく傾向は次第に強まってゆき、語り手の主観的な解釈や空想、イメージの連鎖が新たな物語や表現方法を生みだすに至るのである。このように、本作の語り手は「画家」の絵画を語りなおすなかで「画家」の視覚を内面化し、外界の事物を捉え、新たな創作へと作り変えてゆく方法を獲得していったのである。

4. おわりに

「ある画家の人生」は「画家」の成長と同時に、語り手の知覚の変化を描いた短編小説である。この作品の主人公がカールの人生をなぞっているように、語り手はヴァルザー自身に重ねあわせることができる。そして、ここに描かれた語り手の知覚経験の変容の過程は、本作の書かれたビール時代以降のヴァルザーの創作技法と密接に関わっているのである。

語り手の物語をヴァルザーの変遷として読みかえるならば、ふたつの軸に沿って展開していくことがわか

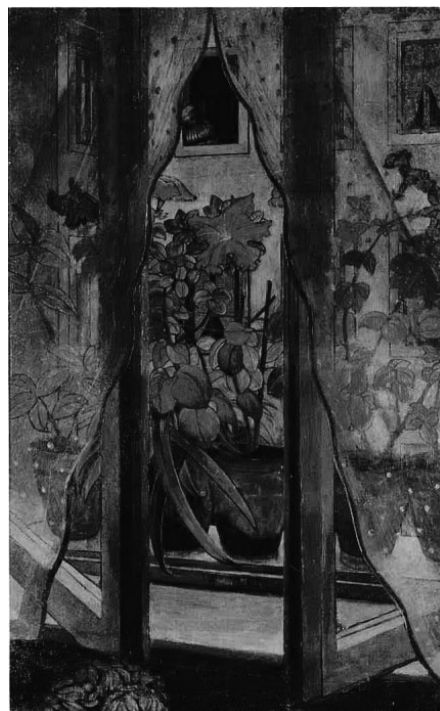
る。ひとつは、外界の事物をどのように認識するかという点である。はじめは、写實的に捉えられていた対象は、次第に主観的に解釈され、非現実的な空想を付与されるようになっていくさまが描かれている。もうひとつは、現実世界の風景と絵画がどのように対応しているのかという点である。絵画ははじめ、単に風景を模倣するものであったのに対して、後には絵画を通して現実世界が捉えられるという逆転が生じる。そして最終的には、現実の事物は絵画化され、物語を構築するための素材となるのである。このような認識の枠組みの転換が、この時期の作品に萌芽的に見られ、後

のベルン時代（1921-1933）に先鋭的なかたちで開花してゆくヴァルザー特有の創作技法の基礎となっているのである。

ヴァルザーにおいて、文学と絵画は類似関係にあるわけではない。絵画は外界の事物を認識するために必要な枠組みであり、文学は絵画として捉えられた外界のイメージをもとに創り出されるものなのである。「ある画家の人生」は、こうした方法論へと至る知覚の発展のプロセスを、画家の兄とその後を追う詩人の弟という関係を通して描いた作品でもあるのだ。



【図1】《風景》(Landschaft, 1897)、
水彩、47.5 × 36.5cm、個人蔵 (KRW, 10)



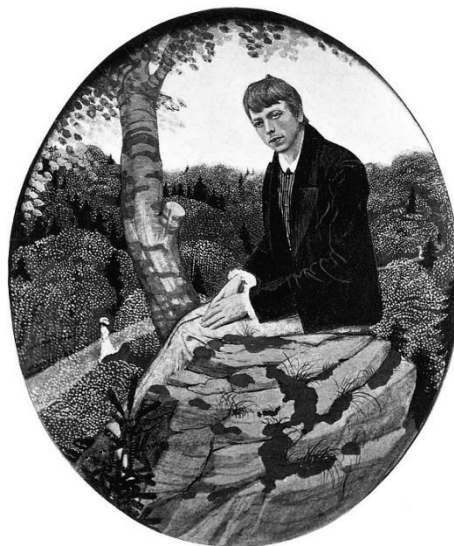
【図2】《窓辺で》(Am Fenster, um 1902)、
油彩、カンヴァスの上にボール紙、
72.5 × 46cm、ヴェルナー・コニ
クス財団蔵、(KRW, 17)



【図3】《森》(Der Wald, um 1902/03)、
油彩、木材、72 × 43cm、個人蔵 (KRW, 28)



【図5】《夢》(Der Traum, 1903)、
油彩、ボール紙、73 × 45.5 cm、個人蔵 (KRW, 51)



【図4】《弟の肖像》(Bildnis des Bruders, 1900)、
所蔵先不明 (»Kunst und Künstler« 1914
年4月) (KRW, 29)



【図6】《バルコニーの女性》
(Die Frau auf dem Balkon, 1902)、
油彩、ボール紙、23.5 × 19.5cm、ゴットフリート・ケラー財団ビール・ノイハウス美術館蔵 (KRW, 30)



【図7】《病の女》(Die Kranke, 1903)、
鉛筆 23.2 × 34.5cm、スイス国立図書館蔵 (KRW, 31)

本論文で引用するローベルト・ヴァルザーのテキストには、以下のものを用い、括弧内に略号、巻数、ページ数を順に示している。Br.: *Robert Walser: Briefe*. Hg.v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit v. Robert Mächler. Genf, Hamburg: Kossodo, 1975. SW: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg.v. Jochen Greven. Frankfurt: Suhrkamp 1985. なお、「ある画家の人生」の第一版のテキスト、およびカールの絵画作品は以下のアンソロジーから引用する。KRW: *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*. Hg. v. Bernhard Echte und Andreas Meier. Stäfa: Rothenhäusler 1990.

注

- 1 アリストテレス『詩学』1147a 15-18 (松本仁助、岡道夫訳、岩波文庫、1997年、21-22頁。) アルベルティ『絵画論』(三輪福松訳、中央公論美術出版、2011年、43-44頁。) Hubert Locher: *Ut pictura poesis Malerei und Dichtung*. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft Ideen, Methoden, Begriffe*. J.B. Metzler, Stuttgart: 2003. S.454ff.
- 2 ヴァルザーの創作時期は彼の居住地をもとに、初期 (1889-1905年)、ベルリン時代 (1905-1913年)、ビール時代 (1913-1921年)、ベルン時代 (1921-1933年) と分類されている。ベルン州の小都市ビールで暮らし、執筆活動を行っていたこの時期はビール時代と呼ばれている。
- 3 Jochen Greven: *Anmerkungen*. (SW7, 216)
- 4 『湖の地方』は1918年には書き換えがほぼ完了していたようだが、出版社の都合や挿絵の問題で出版されるまでに時間がかかった。初版の奥付には1919年と記されてされているが、実際に世に出たのは1920年である。Jochen Greven: *Nachwort des Herausgebers*. (SW7, 209)
- 5 出版社を探すために書かれたヴァルザーの手紙では、自分がどれほど精力的にこの改稿に取り組んだかが強調されている。1918年2月1日付、フーバー社宛の書簡には「わたしは六篇の作品それぞれすべてを内容的に豊かにし、可能な限り最も好ましい形式を与えるために尽力しました。」(Br. 120) 1918年4月1日付、ラッシャー社宛の書簡には「一文いちぶんは注意深く吟味され、内容は部分的に非常に豊かになりました。」(Br. 126) とある。
- 6 1918年4月18日付、ラッシャー社宛の書簡。
- 7 Bernhard Echte, Andreas Meier: *Vorwort*. (KRW, 5)
- 8 『湖の地方』の出版にあたって、カールが「ある画家の人生」を作品集から排除するよう要求していたという事情はあるものの、本作は兄の不興を買わないようにという配慮から書き改められたわけではないと考えられる。ヴァルザーがラッシャー社に宛てて「わたしの兄カールは『ある画家の人生』という作品を気に入っていません。彼の人格について書いているからです。」(Br. 169f.) という手紙を出版者に書き送ったのは1919年5月19日のことであり、この頃には書き換えがほぼ完了していたという指摘がある。Anna Fattori: *Karl und Robert Walser: Bild(er) und Text in Leben eines Malers*. In: Anna Fattori, Margit Gigerl (Hg.): *Bildersprache Klangfiguren. Spielfilmen der Intermedialität bei Robert Walser*. Wilhelm Fink Verlag, München: 2008. S. 93.
- 9 「散歩」の改稿とその意義については、新本史斉「はじめて書きつけた慣れない手つきの文字に出会うための散歩ローベルト・ヴァルザーの『散歩』論」(日本独文学会『ドイツ文学』(16) 2004年、24-35頁)において詳細に論じられている。なお、本稿は語りの饒舌性ではなく、絵画的描写の視覚性を重視していることから、第二版を取りあげている。
- 10 Seymour Chatman: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell Univ Press, Ithaca, New York: 1990. pp. 7f.
- 11 KRWには、カールの初期の風景画として『風景』(Landschaft, 1897)【図1】が掲載されている。
- 12 ドロテー・キミツヒはヴァルザーの「生きた事物」について、散文小品「セザンヌ思考」を取り上げ、観察者と対象の境界が曖昧になってゆくという状況が擬人化や擬物化につながっているのだと述べている。Dorothee Kimmich: *Lebendige Dinge bei Walter Benjamin und Robert Walser*. In: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik* (110) 2009. S. 24f.